Simon Hantaï

ci-contre : "Blancs", 1973 - Les Abattoirs, Toulouse - photo Jean-Luc Auriol

I - Liminaire : «Emplie de plis»

Comme on le sait, (...) Simon Hantaï s'est mis en retrait à partir de 1982. Sentant venir un temps où l'art serait l'objet d'une commercialisation spéculative outrancière, où les faits culturels deviendraient l'enjeu d'objectifs politiciens, alors que l'art moderne, longtemps resté dans les marges, prendrait désormais une place stratégique contraire aux objectifs initiaux des artistes, Hantaï aborde cette nouvelle phase par une position critique radicale, celle de l'absence. Prenant à contre-pied et très volontairement l'exaspération médiatique et mercantile de ces nouvelles années folles, Hantaï reste chez lui, ne produit plus, refuse l'exposition et la diffusion de ses œuvres puisque l'art est devenu objet de consommation courante. Il travaille autrement, intellectuellement.

Bien sûr, d'aucuns, d'abord incrédules, croiront voir là le reflet d'un doute momentané (ce n'est pas la première fois qu'Hantaï interrompt temporairement sa production), ou encore le sentiment d'un échec, d'un aboutissement peut-être, qui pourra bientôt déboucher sur une phase nouvelle. Une impression qui ira, d'une certaine façon, dans le sens de l'artiste, lequel partage avec certains écrivains ou philosophes cette sorte de nécessité du doute, le choix d'une "écriture du désastre" (Blanchot) ; mais négligera une détermination que rien ne

viendra affaiblir. Alors arrivé, en ce début des années 80, à un moment d'assez profonde reconnaissance de ses recherches, Hantaï s'obstine malgré toutes sortes de sollicitations dans cette absence revendiquée, cette "grève" de la peinture qui laisse cependant une large place à la pensée en acte

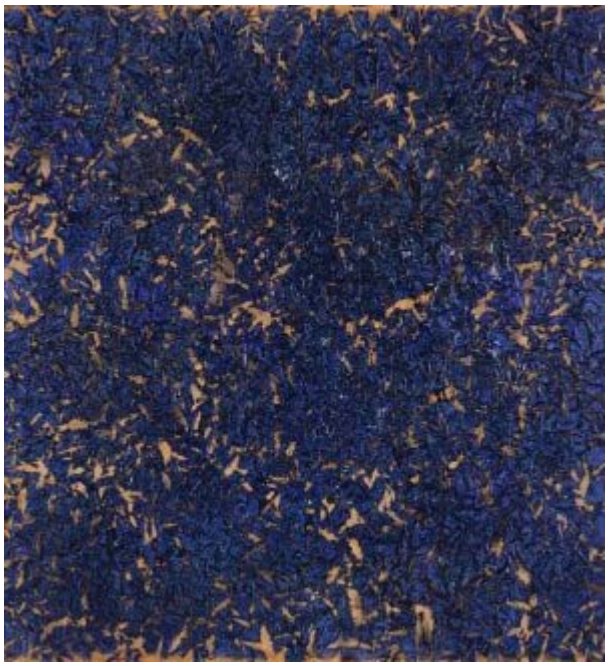
Car absence n'est pas silence, ou plus exactement mutisme. Dans cette phase de seize années, Simon Hantaï lit des textes philosophiques, revisite son travail antérieur sous différentes formes : découpes avec les Laissées ; distorsions photographiques (autres Laissées traitées cette fois en sérigraphie) ; pliages domestiques à partir des torchons de la maison ; lectures, écritures, classements, tris, destructions, enfouissements... La relation à la peinture, à sa peinture, reste une activité continue au cours de cette longue période où on ne le voit plus, où il n'expose plus. Celui qui parlait déjà de travailler "les bras coupés et les yeux fermés", poursuit son chemin en dépit des mutilations volontaires qui en ont conditionné jusque-là la nature profonde. [...]

Alfred Pacquement, Directeur du Centre Georges Pompidou

Flux et reflux, fragments (pour Simon Hantaï), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 8.5-8.8.1999.

Extrait du texte original paru dans le catalogue de l'exposition Simon Hantaï, reproduit ici avec l'aimable accord de son auteur sur une suggestion de Simon Hantaï.

II - Propositions pédagogiques



ci-contre : "Mariale I" - Les Abattoirs, Toulouse - photo Jean-Luc Auriol

Arts plastiques

Si elle ne s'en trouvait pas quelque peu réduite, on serait tenté d'analyser l'ensemble de la pratique picturale de Hantaï comme recherche ininterrompue d'un approfondissement de la relation trop étroitement convenue entre la peinture et son support et consécutivement, comme la réouverture et le redéploiement de cette relation structurelle oubliée ou occultée.

Pendant des siècles en effet, les peintres, après avoir longtemps privilégié comme support le bois, optèrent pour la toile - techniquement plus avantageuse, plus propre aussi à permettre l'imitation poursuivie. Généralement de lin, celle-ci était tendue sur châssis de bois - armature invisible - puis apprêtée au moyen d'enduits et de colles, de façon à obtenir une surface plane et lisse, chromatiquement neutre, idéalement libre et par là même prédisposée à tous les artifices de la représentation. Comme la toile, la peinture n'était elle-même qu'un simple moyen tout juste efficace pour obtenir cette ressemblance visée ; ce moyen se manifestait-il du moins au grand jour et quiconque se rapprochait assez d'un tableau pouvait voir apparaître, au fur et à mesure de la dissolution de l'image, autrement dit de la chose représentée, le flux, les jeux, les excroissances et les convulsions de cette curieuse matière colorée et suivant du regard sa vie concrète, sa vie intime, voir transparaître enfin sa subtile nature.
Au service de l'imitation, de la représentation, de l'image - les termes se correspondent et se complètent - cette vie était certes voilée, mais au moins n'était-elle pas invisible comme celle du support. Toile et châssis pourtant indispensables, se trouvaient en effet relégués au rang paradoxal de moyens nécessaires mais accessoires, privés de la dignité conférée aux seuls aspects visibles ; non regardables et partant non estimables, littéralement privés d'existence puisqu' aussi bien exister c'est se tenir au grand jour, toute leur vie se déroulait en coulisse, la peinture seule occupant le devant du tableau. Quelques-uns sans doute, tel Titien, savaient laisser voir la toile brute et jouer de son grain, d'autres encore, au premier rang desquels Klee - stimulé par l'éblouissement de son voyage tunisien (1914) avaient appris à diversifier apprêts et supports, mais ces pratiques aussi habiles que délicates restèrent isolées ou sporadiques et ne débouchèrent pas sur une complète reconnaissance du support comme élément constitutif de l'œuvre visible, comme élément constitutif à part entière.
On doit principalement à Pollock d'avoir obtenu une telle reconnaissance en utilisant le support autrement que comme une machinerie souterraine et de l'avoir ramené à la surface : au visible. Reconnaissance qui induisait une prise de congés de certaines conventions picturales : exit châssis, chevalet, apprêts et pinceaux au profit de la toile brute, peinte à même le sol, libre de carcan. Congés qui ne sauraient être lus comme les signes d'une quelconque inaptitude à

l'apprentissage de méthodes consacrées, mais comme les séparations indispensables à une profonde tentative de réouverture. Tentative parfaitement réussie, si l'on en juge par l'influence considérable d'une œuvre qui réamorça la vie de la peinture.
Aux côtés de celles de Cézanne et de Matisse, Hantaï reconnaît cette influence décisive de Pollock. Mais en continuant à interroger la nature du support et à en développer la fonction, il fait davantage que prolonger la pratique du peintre américain : il l'élargit. Par là déjà, il devait avoir une influence déterminante sur toute une génération d'artistes des années soixante notamment le groupe Support/Surface.
Le titre fameux d'une exposition à la galerie Jean Fournier, *Le pliage comme méthode* (1971), résume bien l'apport majeur d'une pratique qui ne perd rien à être décrite. Progressivement mise au point, comme en témoignent les cinq premières des onze œuvres conservées par les Abattoirs, elle a certes évolué constamment mais se laisse cependant résumer, à partir de 1960 à trois opérations successives, donc à trois moments, ou encore à trois gestes : pliage, peinture, dépliage.
De divers types et de degrés de complexité variables, le pliage de la toile - premier moment - revient toujours à en préserver ou à en exposer les différentes parties. Au deuxième moment, une telle prédisposition empêche la peinture de recouvrir uniformément la toile. Au dernier moment, celui du dépliage, apparaissent parties peintes et non-peintes - les réserves (1) - réparties selon une structure qui résulte du type de pliage choisi et que la peinture contribue à révéler. La configuration précise de l'œuvre étant imprévisible aux moments des opérations de pliage et de peinture, il s'ensuit que le résultat - échappant à une stricte intentionnalité - est partiellement aléatoire ou stochastique. «Les aînés avaient un pinceau, Hantaï a comme une canne blanche» écrit Dominique Fourcade (2), relevant ce caractère semi-aléatoire qui n'est pas plus un défaut que l'abandon d'autres procédés conventionnels ne l'étaient, mais tout au contraire ressourcement, comme en témoigne le si vivant et imprévisible frémissement de toiles qui ne s'ordonnent jamais à une structure systématique jusque dans le détail, mais s'enrichissent de mille et une variations selon une fausse répétitivité qui sollicite partout le regard.
Évoquant une géographie physique ou le caractère géométriquement structuré du monde minéral ou encore, comme dirait Bergson, «la création continue d'imprévisibles nouveautés qui semblent se poursuivre dans l'univers» (3), étoilements (4), filets, résilles, clivages attestent de la fécondité de gestes simples, effectués avec toute l'attention requise. Celui du pliage devenu presque définitoire de la pratique de Simon Hantaï en est le moment le plus novateur, le plus radical. Lorsqu'Hantaï plie, il renverse le rapport traditionnel à la toile qu'il ne s'agit plus de neutraliser mais bel et bien d'activer. L'œuvre donnée à voir n'est donc plus une surface qui masque le support, mais le support marqué : tout

à la fois la marque d'une pratique et son souvenir ; souvenir toujours lui-même retravaillé par le dépli et la présentation.
Si l'œuvre est une toile marquée qui présente et restitue autant son histoire qu'elle la reconstitue, qu'elle la réorganise - lorsque le dépliage redispose d'une manière neuve les traces, littéralement fait survenir les souvenirs - elle est alors mémoire concrète et linceul des gestes. Singulière temporalité qui offre l'occasion d'une introduction plastique à une réflexion générale sur le thème de la mémoire (5), plus précisément sous ses aspects de fixation et de rappel, dont la notion freudienne d'après-coup - nachträglichkeit – n'est pas sans évoquer la pratique d'Hantaï. Dans une lettre à W. Fliess du 6.12.1896, Freud écrit en effet : «je travaille sur l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par stratification : les matériaux présents sous formes de traces mnésiques subissent de temps en temps, en fonction de nouvelles conditions une réorganisation, une réinscription» (6).
Troublante remarque tant elle semble pouvoir s'appliquer à l'œuvre de Hantaï jusqu'au caractère impersonnel de la réorganisation sur lequel il n'a eu de cesse d'insister... en s'effaçant toujours davantage... Comme s'il voulait nous inviter à penser que «l'œuvre d'art est moins un triomphe que l'effet d'un renoncement» (7) et avec Rainer Maria Rilke que «l'art ne peut provenir que d'un centre rigoureusement anonyme» (8).
À n'en pas douter le professeur d'arts plastiques trouvera dans ce bel ensemble d'œuvres de Hantaï matière à aborder bien des aspects des programmes : des "qualités physiques des matériaux" aux "processus de production", de la "démarche d'exploration" au "geste", pour n'esquisser ici que quelques pistes évidentes ; sans oublier la question du support qui s'impose électivement : "notion générale dont l'élève de collège doit faire l'apprentissage", également mentionnée dans le programme des lycées comme "notion des plus indispensables". Il pourrait par ailleurs être fructueux de rapprocher les œuvres de Hantaï de celles de Buraglio – dont les Abattoirs conservent le remarquable *Agrafage* de 1976 – dans le cadre d'un exercice d'analyse comparée, en particulier sous l'angle de "l'auto-référenciation de l'œuvre".

1 "C'est l'espace entre les feuilles qui fait l'arbre", dit Hantaï. cf. Anne Baldassari, catalogue *Simon Hantaï*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p. 38.
2 Dominique Fourcade, catalogue *Hantaï*, éd. Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, Paris, 1976.
Voir aussi dans le même ouvrage le texte de Marcelin Pleynet, La levée de l'interprétation des signes, qui cite Hantaï : "Voir, c'est se boucher les yeux avec ses poings pour ignorer toutes les séductions ou l'école...".
3 Henri Bergson, *Le possible et le réel*, in *La pensée et le mouvant*, P.U.F., Paris, XXIIème édition, 1946, p. 99.

4 Cf., G. Didi-Huberman, *L'étoilement*, conversations avec Hantaï, Paris, Les Editions de Minuit, 1988

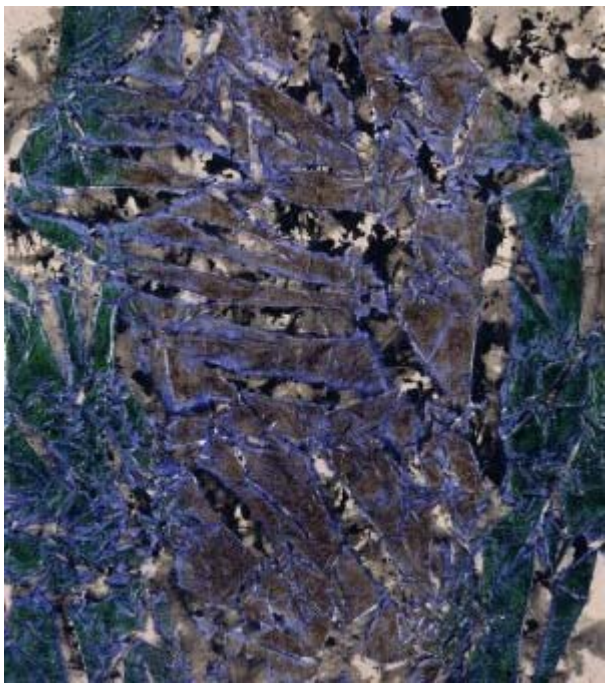
5 Cf. le texte de Jean-Luc Nancy dans *Art, Mémoire, Commémoration*, ouvrage collectif, Ecole nationale supérieure d'art de Nancy, Voix éditions, 1999, pp. 68-70 : «C'est une peinture dédiée à la peinture, mais moins comme on le voit, à la mémoire de son histoire qu'à la reprise et la remise en jeu d'un ventre immémorial - ou si l'on veut, du ventre de l'immémorial que s'avère ainsi être la peinture, sa surface et sa pâte étalées, offertes non exactement pour une naissance (non pour la venue d'une figure), mais pour l'accès ouvert à rien d'autre qu'à l'ouverture elle-même de l'espace pictural, qui en se rapportant ainsi à sa propre tradition ne se rapporte à aucun "contenu" (ou signification) mais seulement à son plan et à ses plis maniés dans la levée interminable d'une présence toujours déjà présente au fond, présence du fond même et jusqu'au plus profond ouvert sur lui-même : n'étant en vérité que cet écartement.» [...] «La peinture ouvre sur elle-même qui ouvre sur l'immémorial (...)». (A propos d'une peinture de Hantaï de la série des Tabula de 1975 : «A la Madonna del parto»).

6 Cité par D. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1997, p. 34, article après-coup.

7 Etienne Gilson, *Peinture et réalité*, éd. Vrin, 1972, p. 188.

8 Rainer Maria Rilke, 22 nov. 1920, in *Oeuvres*, éd. Seuil, T. 3, p. 445. cf., aussi lettre à Jules Supervielle du 28 nov. 1925 : "C'est comme si c'était fait par personne". Des remarques en ce sens, aussi, dans l'essai sur Rodin ainsi que dans les lettres sur Cézanne.

Histoire



ci-contre : "MC 4", 1962 - Les Abattoirs, Toulouse - photo Jean-Luc Aurio

Des gens très sérieux peuvent travailler très différemment s'ils suivent des méthodes différentes. C'est ce qu'ont fait, au 20ème siècle, les grands historiens français. Vers 1900, ils avaient mis au point une méthode dite "positiviste" ou "expérimentale". Dans les années 30, "l'Ecole des Annales" changeait profondément cette conception.

1/ Les importantes innovations scientifiques et techniques du 19ème siècle ont beaucoup impressionné l'intelligentsia. Ainsi la conviction que la science, et sa méthode, pouvait tout expliquer, a convaincu les historiens. Ils pensent alors que l'étude rigoureuse des événements passés permet d'en connaître la vérité, unique et définitive. La méthode, mise au point par Langlois et Seignobos à la fin du siècle, est toute scientifique :

- recherche des documents-témoins. Les plus abondants sont les textes (témoignages, lois, articles de presse, discours...) ;
- - étude rigoureuse de chaque document. D'abord la forme (nature, date, auteur...).
- Puis le fond (la connaissance qu'il apporte).

Ainsi peut-on rendre compte de tous les faits recensés (guerres, institutions, négociations...) d'une manière qui paraît complète et indiscutable. Le nouveau "bourreau de travail" n'est plus le mythique romain, mais le chartiste, dont l'œuvre est aussi sérieuse et parfaite que le vaccin de Pasteur ou le pont métallique de Eiffel. Les événements qui constituent le passé sont retranscrits dans un récit chronologique cohérent, où causes et conséquences s'enchaînent sans rupture, ni doute, ni approximation.

2/ Dans les débuts du 20ème siècle, l'influence de la pensée philosophique - Nietszche et Bergson notamment - le poids de la Première Guerre mondiale, par ailleurs, mettent à mal la confiance dans la valeur absolue du résultat scientifique. Car la vie humaine n'est pas toute contenue dans les événements politiques, militaires, institutionnels... qu'on analyse à partir d'un texte ou d'un vestige. Elle est faite aussi de peurs, des conditions de vie, des comportements, de tout un environnement irrationnel, qu'on ne peut happer tout entier à la fin d'une analyse, toute expérimentale et sérieuse soit-elle.

En 1929, Lucien Febvre et Marc Bloch fondent la revue "Annales de l'Histoire économique et sociale", inaugurant "l'Histoire des Annales" dont l'œuvre de référence est le "Problème de l'incroyance au 16ème siècle", publié en 1942 par Lucien Febvre.

Désormais l'historien ne se replie plus dans l'analyse de documents éminents et privilégiés permettant d'atteindre en toute certitude la vérité. Il explore d'autres disciplines : démographie, sociologie, environnement naturel, évolution technique, etc... Il cherche à approcher la connaissance du passé humain, trop

complexe pour être défini totalement après une étude précise et achevée, qui aurait trouvé la vérité comme on décrocherait la lune. La conception de l'histoire se modifie ; l'histoire comme discipline est comprise comme synthèse des éléments politiques, économiques, sociaux, religieux, culturels et mentaux.
D'une manière assez semblable, Hantaï explore une voie en rupture avec le travail traditionnel du peintre ; il ne se contente plus seulement de manipuler des pinceaux, mais trouve une méthode opérant par pliage, peinture et dépliage, qui fait apparaître des phénomènes picturaux nouveaux, liés au hasard, qui enrichissent sa pratique et bousculent la définition communément admise de la peinture comme activité strictement intentionnelle.

Lettres modernes

ci-dessus : "Pliage", 1952 - Les Abattoirs, Toulouse
photo Jean-Luc Auriol

Que peut apporter l'œuvre de Simon Hantaï à un enseignement de Lettres ?

Plier, autrement dit superposer. Déplier et montrer le non-peint, ce qui a disparu, mais aussi ce qui subsiste. Traces éparses que l'on croirait laissées au hasard si, sous notre regard, elles ne se réordonnaient en un nouveau rythme. La peinture de Hantaï évoque ce travail de mémoire qu'entreprend, par les moyens qui lui sont propres, l'écriture autobiographique. Elle aussi s'efforce de transcrire un passé lacunaire, entamé par l'oubli, elle aussi revient sur des traces anciennes qui, parfois, trouvent un nouveau sens.

Est-il cependant utile d'aborder par la peinture de Hantaï l'étude du texte autobiographique en classe de français ? L'intérêt de ce "détour" par une œuvre

plastique est surtout de faciliter une autre démarche. L'étude d'un texte autobiographique est souvent encombrée de détails anecdotiques, circonstances d'une vie, aspects d'un caractère, qui entraînent sur de fausses pistes, amènent à des jugements de valeur inappropriés. Partir de la peinture de Hantaï peut permettre de poser le problème autrement et de se demander comment l'écriture traduit notre rapport au temps, ou plutôt, comment elle s'inscrit en elle.
Je me bornerai à indiquer trois axes d'étude qui, à partir d'un groupement de textes, me paraissent abordables dans une classe de lycée.

On peut d'abord réfléchir à l'oubli,
problème auquel est inévitablement confronté celui qui raconte sa vie, et qui donne lieu à des stratégies d'écriture intéressantes à comparer. L'écrivain peut reconstituer au prix de quelques artifices la trame continue d'une vie, mais il peut aussi, comme le fait la peinture de Hantaï, laisser en évidence ces manques, ces blancs qui sont une manifestation du temps les plus visibles. Ainsi Rousseau, dans le prologue des *Confessions*, semble-t-il persuadé de la fidélité de la mémoire. Son livre se veut l'exact reflet de sa vie, et s'il a rempli "un vide occasionné par son défaut de mémoire", ce n'est que par un "ornement indifférent" (1). Pourtant, lorsqu'il évoque le souvenir de ces chansons dont la tante Suzon a bercé sa petite enfance (2), Rousseau revient sur ces rapports complexes qu'entretiennent le souvenir et l'oubli. Ces chansons remontent à sa mémoire dans toute leur fraîcheur et leur charme émouvant, mais des fragments ont été perdus au fil du temps et c'est un texte incomplet, à trous, que cite Rousseau. Il aurait pu, nous dit-il, retrouver les paroles perdues. Il ne l'a pas fait, sans doute parce que le texte ainsi tronqué a le pouvoir émouvant des vestiges où se lisent une présence mais aussi une disparition.
L'écrivain contemporain Louis-René des Forêts cherche lui aussi dans *Ostinato* à "traduire dans le tourment des mots ce que le secret de sa mémoire lui refuse" (3), mais il prend le parti radical de nous présenter une autobiographie sous forme de fragments. L'écriture autobiographique refuse la continuité d'un récit pour saisir des"traces fuyantes". Elle joue là aussi sur des blancs qui concrétisent l'action destructrice du temps, annoncent même le néant final. L'écrivain qui se défie de la capacité des mots à ressusciter le passé conclut ainsi le premier chapitre : "tout cela n'est donc qu'une fantasmagorie ! Il faut tout brûler ? - Laissez, le temps s'en chargera."

Raconter le passé, c'est aussi, malgré l'illusion de la linéarité que nous donne l'autobiographie traditionnelle, superposer les strates temporelles,
comme Hantaï superpose par le pli. Le passé est réinterprété à la lumière du présent ; c'est ce qu'on montre souvent en distinguant le "je" objet du récit et le "je" du narrateur. Quand Rousseau écrit l'épisode des peignes cassés, il retrouve des émotions d'enfant mais il les interprète avec le savoir de l'adulte. Le premier

"sentiment de l'injustice" devient une chute au sens biblique du terme et Philippe Lejeune a montré comment tous les événements de l'enfance évoqués dans le Livre I étaient reconstruits en fonction d'une vision de l'homme et de l'histoire (4). Chez Proust, la superposition des strates temporelles atteint un degré de complexité que l'on pourra mesurer dans les premières pages de *Combray*. On pense bien sûr à la fameuse "ouverture" où, à la faveur du demi-sommeil, les repères du temps, ainsi que les lieux et les identités qui y sont attachées, n'obéissent plus à une ordonnance chronologique. A la linéarité fait place une circularité vertigineuse qui est celle de l'espace mental. "Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (5). Cette épaisseur du temps, le narrateur la fait également ressentir dans l'épisode du coucher. En apparence le récit s'installe dans un ordre chronologique plus simple, celui d'une soirée où la visite de Swann prive le narrateur du baiser maternel. Mais en passant en permanence du mode singulatif au mode itératif, en se chargeant d'apparentes digressions, il se démultiplie pour rendre la densité d'un présent qui englobe différents moments du passé et même l'avenir (6).

Enfin, de même que la peinture de Hantaï nous donne à voir les opérations de pli et de dépli,
il arrive que l'écriture mette en scène sa propre recherche du temps perdu. Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute choisit une forme dialoguée qui lui permet de rendre les incertitudes de la mémoire, les hésitations d'une interprétation, mais aussi la recherche des mots les mieux appropriés ou les moins infidèles. Elle obtient ainsi cette "écriture tremblée" qui fuit le "tout cuit", le "donné d'avance" (7) et se lance sans cesse en quête d'elle-même.
Pour Michel Leiris, c'est en partant des mots que l'on peut interroger la mémoire. *Biffures* n'est plus un récit mais explore, en reprenant l'héritage de la psychanalyse et du surréalisme, toute les associations de formes, de sens, d'idées qui peuvent se construire autour d'un mot et où se cristallise notre histoire personnelle. L'autobiographie devient poétique si l'on reprend les trois critères qu'Yves Bonnefoy donne de la poésie : "exigence du langage, refus de la fiction, marques de la subjectivité" (8). Le passé que l'on exhume, l'histoire que l'on raconte ne sont plus alors l'intérêt principal de l'autobiographie mais plutôt la recherche que l'on en fait. "J'aligne les phrases, j'accumule des mots et des figures de langage, mais dans chacun de ces pièges, ce que je prends c'est toujours l'ombre et non la proie. Peu importe, tout compte fait, le but conventionnel que je m'assigne, car la chasse que je fais, je la fais au présent" (9). L'écriture n'est plus au service d'une nostalgie, elle devient une action sur soi et sur le monde.

On pourra bien sûr penser à d'autres pistes, à d'autres approches

Elles seront toutes fécondes dans la mesure où elles permettent aux élèves de mieux comprendre par la confrontation ce qu'est une démarche créatrice. Elles permettent aussi de mieux saisir ce qu'est une recherche formelle en littérature ou dans les arts plastiques : non un artifice qui nous coupe de nos émotions, mais un émouvant effort pour en explorer les richesses et en interroger le sens.

1 J-J. Rousseau, *Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, Livre I, p.43
2 Ibid, I, p.49
3 Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p.13
4 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996
5 Marcel Proust, *Combray*, Paris, La Pléiade, 1966, p.5
6 Marcel Proust compare humoristiquement cette technique de l'ajout au boeuf-mode de Françoise : "Ne ferais-je pas mon livre de la façon dont Françoise faisait ce boeuf-mode apprécié de monsieur de Norpois et dont tant de morceaux de viandes ajoutés et choisis enrichissaient la gelée", *Le Temps retrouvé*, Paris, La Pléiade, 1966, p.1035
7 Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p.9
8 Cité par Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard,1994, p.180
9 Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1975, p.24.

Philosophie

ci-dessus : "Peinture", 1959 - Les Abattoirs, Toulouse - photo Jean-Luc Auriol

Celui dont l'art obsède le regard et la pensée,
jamais ne garde conscience de soi. L'art déporte
le moi au plus loin.»

Paul Celan, *Le Méridien*

L'œuvre d'Hantaï est une anti-performance.
Son parti pris de faire silence est une protestation contre l'ère des productions exemplaires. Peindre, pour ce peintre, ce n'est ni démontrer, ni se démontrer. Aussi son silence, loin d'être anecdotique, a-t-il la portée d'une initiation, que l'on peut rassembler autour d'un double refus.

Premier refus : le refus d'interpréter,
le refus du discours-clé, du concept dévoilant, qui serait le garant de l'énigme de l'œuvre. Cette œuvre refuse le "message" et c'est là sans doute une provocation à une époque où l'on place toute œuvre dans le prolongement d'une volonté de dire. Hantaï ne se veut le prophète d'aucune signification. Non pas que son œuvre ne donne pas à penser, mais elle ne saurait se réduire au simple prêt-à-voir d'un concept. Ce refus est souligné par les titres qu'il donne à ses œuvres : "Pliage", "Peinture". L'évidence ici tourne à l'ironie. "M.B.4", "M.C.4", "M.M.25" : nous renvoient au "mystère" d'un archivage bureaucratique. "Etudes", "Blancs" sont des titres pour éclairer un aveugle. "Hommage à G.M. Hopkins" : il faut bien saluer ceux qu'on aime. "Mariale I" semble échapper à la règle mais il ne semble pas possible de voir dans le rapport de l'œuvre à son titre le rapport d'une représentation à un thème.
Comment interpréter cette attitude sinon comme le refus de faire de l'œuvre l'illustration d'un concept ?
Hantaï veut nous laisser voir, en dehors de toute prévention interprétative et n'est pas ainsi sans nous rappeler, comme le poète Francis Ponge que, si nous sommes des «animaux à paroles, nous sommes [aussi] les otages du monde muet». «Monde muet» : monde dont la présence sensible ne saurait être épuisée par les procédures du discours ou de l'action. Ainsi, cette œuvre se veut sans pourparler, ni mode d'emploi.
Hantaï, dans un entretien avec Didi-Hubermann parle ainsi de son œuvre comme d'une «machine à broyer», et ajoute : «Broyer quoi ? Le pouvoir, le projet, l'idée».

Second refus : le refus du génie et de l'exploit talentueux.
L'artiste n'est pas le "patron" de son œuvre, le Sujet Suprême, qui, tel un démiurge quasi-divin, accomplirait dans son œuvre l'idéalité singulière qui le hante. Aucun dieu aux commandes de la "machine" : Hantaï refuse cette maîtrise dont on affuble l'artiste. L'art n'est pas le triomphe de l'homo faber, l'intelligence qui plie la matière aux dernières nuées de l'esprit
«On peint à l'aveugle, à tout hasard, jetant le dé», confie-t-il à Didi-Hubermann. Au "chef-d'œuvre" doit se substituer la "machine". Machine est ce qui roule de son propre mouvement, ce qui a un rythme propre et produit des formes à partir de soi.

La technique du pliage est ainsi une façon de préserver l'œuvre de l'intentionnalité de son auteur : replier l'œuvre, c'est la préserver de l'ingenium, du plan, de la prouesse technique. Et comme le note Didi-Hubermann, «dès lors que la toile est pliée, ce qui se passe dans le pli échappe au regard du peintre». Créer, ce n'est pas assujettir mais consentir ; non pas saisir, mais se laisser surprendre. Hantaï semble chercher sans cesse tout ce qui pourrait ainsi libérer l'œuvre de l'empire de la subjectivité pour la rendre à la spontanéité. Ainsi, l'artiste est celui qui sait se perdre pour laisser-être l'œuvre : «Quand je plie, je suis objectif et cela me permet de me perdre». L'œuvre se fait échappée, effet de surprise, imprévu.
Ainsi toute les techniques d'Hantaï sont-elles des contre-techniques : chacune a pour fonction de désarmorcer les procédures de contrôle par lesquelles nous nous assurons du réel. C'est ainsi la technique du regard flottant dont il parle dans une de ses lettres à Didi-Hubermann : «Inattention, distraction, attention éparpillée, flottante, périphérique, décentrée, délocalisée. [...] Peindre sans voir, en regardant ailleurs, vacant, absence de valeur, de contenu, inoccupé, inhabilité, vague...» ; et dans une autre lettre : «J'essayais de voir (qu'est-ce que ça veut dire, voir ?) pendant ce court temps, moins des objets localisés, mais si possible de manière flottante, périphérique».
Laisser flotter le regard, c'est suspendre l'identification immédiate de toute chose, c'est refuser de distinguer selon l'évidence et d'assigner une place selon le bon sens.
Peindre, c'est aussi savoir s'aveugler.
L'idée revient comme une obsession dans les lettres d'Hantaï : il faut savoir fermer les yeux. Il y a là quelque chose de la réduction phénoménologique : fermer les yeux sur ce monde que nous occultons pour qu'il puisse surgir enfin.

Dépossession de l'œuvre, délocalisation du regard :
l'"anti-méthode" d'Hantaï n'est pas sans rapport avec la déterritorialisation deleuzienne. Et si on allait errer par-delà les champs clos, sans surprise de la subjectivité ? L'art d'Hantaï, comme la philosophie de Deleuze, est une invitation au nomadisme. «Ne suscitez pas un Général en vous !» lance Deleuze ; Hantaï, de façon moins tonitruante, nous invite à tirer l'œuvre hors de l'économie subjective qui cherche à la mettre en ordre. Il aime ainsi citer la formule de Cézanne : «Longtemps je suis resté sans pouvoir». Sans pouvoir, désarmé, pour laisser l'œuvre apparaître. Cette dépossession est mise en scène par Hantaï sur un mode aussi humoristique que liturgique. Enterrer ses toiles, comme il le fait, est une "plaisanterie sacrée".
Dans la *Physique*, Aristote distingue l'objet artificiel de l'objet naturel en notant que le second a en lui-même le principe de son mouvement ; ainsi, on peut toujours enterrer un lit, aucun lit ne poussera à la première averse comme

poussent les champignons. Hantaï défie Aristote : et si l'œuvre, loin d'être un artifice inerte, une production amorphe, est belle et bien douée de spontanéité ?
Ainsi, il semble difficile d'appréhender l'œuvre de Hantaï sans tenir compte de cette désacralisation de l'artiste qui l'accompagne comme un rite initiatique. On peut sans doute être agacé par ces "silences", cette façon d'abandonner l'œuvre sans l'éclairer par une intention ; mais gageons qu'il s'agit là d'autre chose qu'une simple manière de "jouer" une modernité mondaine. Hantaï veut libérer une œuvre, plus encore : libérer une présence. Tous ces "rites" de dépossession n'ont pour fonction que de tirer l'œuvre hors des mythes de la production, hors des machinations de la technique, hors de l'arraisonnement conceptuel. En ce sens, cette œuvre peut introduire à la lecture de *Science et Méditation* de Heidegger, ainsi qu'à *La question de la technique*, non pas comme une "illustration", mais, au contraire, comme la répétition décisive d'une protestation contre l'impérieuse sujétion de toute présence à l'appel d'un calcul qui veut qu'elle fournisse du plaisir et des raisons. A une époque où toute chose est interpellée sur le mode de l'utilité, la question est : «Comment produire quelque chose d'inavalable ?», comme le dit Didi-Hubermann. Hantaï prend les précautions nécessaires (provocantes) afin que nous ne puissions pas réduire ainsi son œuvre à une "performance", une marchandise de plus qui prendrait place dans l'ordre de nos intentions, une preuve de plus à joindre à l'ordre de nos raisons. En ce sens, son œuvre participe de la Gelassenheit, veut laisser place à la rencontre, laisser être cet Incontournable qui n'entre dans aucun calcul, dont Heidegger nous parle (*Science et Méditation*).
C'est pour cela que cette œuvre se veut sans métaphysique, même une métaphysique de la réconciliation avec le sensible. Reste à savoir, toutefois, si l'art peut ainsi totalement échapper au piège de la représentation... et de la consommation.

III - Histoire de l'art : notice générale

ci-contre : "A gérald Manley Hopkins", 1958 - Les Abattoirs, Toulouse - photo Jean-Luc Auriol

SIMON HANTAÏ (né à Bia, Hongrie, en 1922)
Peintre français d'origine hongroise, Hantaï fréquente l'école des Beaux-Arts de Budapest et s'installe à Paris en 1949 où il participe au groupe surréaliste : André Breton préface sa première exposition à la galerie L'étoile scellée en 1953. Il expérimente alors une grande variété de techniques comme le collage, le frottage et déjà le pliage et sa peinture évoque alors d'étranges anatomies, présentant des formes entrelacées, des enchevêtrements de signes et des ondulations caractéristiques de cette époque

En 1955, il rompt avec Breton, découvre Pollock et les peintres expressionnistes américains et se rapproche de l'Abstraction lyrique européenne et de son chef de file, Mathieu (présent dans la collection des Abattoirs), qu'il rencontre en 1957 : sa peinture évolue alors vers un style plus abstrait et plus lyrique et sous l'influence déterminante de Pollock, il développe une écriture plus gestuelle et renonce à la composition.
En 1956, il présente à la galerie Kléber à Paris l'exposition Sex-Prime, Hommage à Jean-Pierre Brisset, dont le tableau du même titre, sorte de "matérialisation d'un moment de délire érotique", témoigne d'une technique particulière utilisant des signes apparaissants "en négatif" : l'artiste retire la peinture par endroits, faisant apparaître des fonds colorés qui semblent éclairer le tableau de l'intérieur.
En 1957, il expose avec Mathieu à la galerie Kléber, puis, en 1958, présente des *Peintures religieuses* accompagnées d'un violent manifeste, avant de faire l'objet d'une rétrospective pour ses dix ans de peinture l'année suivante dans cette même galerie. Fuyant la capitale, Hantaï se retire alors près de Fontainebleau. A partir de 1960, il abandonne progressivement la toile montée sur châssis et adopte "le pliage comme méthode", principe illustré par la série des *Mariales*, immense toile qu'il expose à la galerie Kléber en 1962 : les toiles libres sont pliées de manière plus ou moins fine (pliages ténus des *Mariales*, pliage grossier des *Meuns* en 1967), froissées et nouées avant d'être peintes "en aveugle" (1), le pinceau n'atteignant que les parties convexes des plis : l'œuvre n'est révélée dans sa totalité qu'une fois dépliée.
Hantaï développe ensuite systématiquement ce procédé et l'enrichit, produisant des séries de toiles différenciées par le type de pliage utilisé. Chacune est repérée par une lettre (suivie par un numéro d'ordre) qui correspond à la technique utilisée : A pour les toiles pliées régulièrement, B pour les monochromes, C pour les toiles pliées deux fois et D pour les toiles imprégnées de couleur avant d'être peintes.
Dans la série des *Tabulas*, commencée en 1974, le pliage donne lieu à un quadrillage régulier de la surface de la toile, chaque élément coloré s'apparentant à un même motif toujours répété. Au début des années 80,

l'artiste restreint progressivement le nombre des motifs carrés qui les composent, en les agrandissant

Méthode répétitive, presque mécanique, le pliage permet à l'artiste d'aborder sa toile de manière globale, sans privilégier telle ou telle zone, dans une espèce de banalisation du geste de peindre ; elle constitue pour lui une nouvelle approche plastique des formes et des couleurs dont beaucoup de jeunes artistes s'inspireront au cours des années 70, notamment dans le cadre du mouvement Support/Surface.

Hantaï a représenté la France à la Biennale de Venise en 1982, avant de se retirer de la scène artistique mondiale afin de poursuivre ses recherches en solitaire ; ses œuvres figurent dans plusieurs musées français et étrangers : notamment à Paris (Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou), Grenoble, Saint-Etienne, Buffalo et Bruxelles et dans de nombreuses collections privées.

Les Abattoirs conservent quinze œuvres de Hantaï, dont quatre proviennent de la collection Daniel Cordier : trois peintures de 1950, 1952 et 1957, un collage de 1957 et onze peintures déposées par un collectionneur privé depuis 1998.

Cet ensemble est représentatif de la production de l'artiste depuis sa période surréaliste jusqu'au années 70 ; on y trouve en particulier des œuvres des années 60 provenant de la série des *Mariales* et des séries qui en sont issues, ainsi qu'une œuvre intitulée *Blancs*, datant de 1973, témoignant des recherches du peintre dans le domaine de la couleur et des contrastes, depuis les années 50.

Dans le cadre de l'importante collection de peintures des Abattoirs datant en particulier des années 50 et 60, l'œuvre de Hantaï occupe une place originale et singulière qui préfigure une profonde mutation de la peinture qu'il inaugure.

1 Cf. Hantaï : Entretien avec Geneviève Bonnefoi, dans *Hantaï, Artistes d'aujourd'hui*, Collection de l'Abbaye de Beaulieu, 1973 : «La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre. Mais cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était : comment vaincre le privilège du talent, de l'art, etc. ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre le yeux fermés.»

IV - Axes de réflexion

ci-dessus : "Peinture", 1957 Les Abattoirs, Toulouse
photo Jean-Luc Auriol

Mémoire matérielle

Mémoire matérielle : *Cités disparues*, Nicolas Grimal
cité dans la revue *Autrement*, septembre 1991. Nicolas Grimal est professeur à l'université de Paris-Sorbonne et directeur de l'Institut français d'Archéologie orientale.
Il peut arriver que le visible regardé attentivement laisse apparaître des vestiges qui conduisent alors, par un effort de description, d'imagination et d'interprétation, à retrouver leur histoire - une histoire matérielle, comme celle des toiles de Simon Hantaï. *(note des enseignants)*
Il faut dire que, au contraire d'un temple ou d'une nécropole, une ville offre, avant la fouille, peu de signes spectaculaires de son existence. Elle se manifeste, en zone subdésertique, par des vestiges que seul un œil exercé sait apercevoir. Au mieux, quelques gros murs apparaissent. Dans le cas de villes d'époque romano-byzantine ou plus tardives, le promeneur foule parfois quelques sommets de coupoles, qui laissent supposer sous ses pieds une accumulation sur plusieurs mètres d'habitations intactes. Ceux qui ont eu l'occasion de déambuler dans les grandes cités du Fayoum ou de Moyenne-Egypte, perdues

dans le désert à la limite des cultures, villes le plus souvent sans nom connu, vaguement qualifiées de “romaines” par les villageois du bourg proche, ont tous cherché le point de repère qui leur permetttrait d’apprécier l’étendue ou la nature de ce que découvraient leurs yeux. Une éminence laisse supposer une place publique, quelque installation basilicale, une amorce de stade ; une avenue bordée de hauts bâtiments à l’aspect vaguement officiel se dessinent plus ou moins...

Les villes antérieures, du moins les rares d’époque pharaonique qui sont aujourd’hui connues n’offrent guère pareille opulence : pas de sommets de coupoles, ni d’éléments de plan vraiment apparents. Les bâtiments encore en place sont presque arasés, soit ensevelis sous les utilisations postérieures. En surface, un ultime état se laisse deviner, quand il apparaît par d’infimes vestiges. Il faut une forte dose d’imagination pour supposer des constructions là où le commun des mortels ne voit que tessons épars à la surface du sol avec, par endroits, l’indication plus ou moins explicite de la présence d’un mur de briques crues ou d’un atelier de potier. Le repérage de tels sites est d’abord une question d’expérience. [...]
Les villes d’Egypte utilisent peu la pierre, pour des raisons qui relèvent autant du spirituel que du pratique. Destinées à abriter les hommes et leurs activités terrestres, elles ne sont pas réellement conçues dans une perspective de durée, du moins au sens où nous pouvons l’entendre dans nos sociétés. L’argile, mélangé de sable ou de paille, constitue un matériau d’une très grande flexibilité, même si son temps de vie est beaucoup plus long qu’on ne le pense souvent. Dans un climat comme celui de l’Egypte, où les pluies sont peu abondantes, principalement dans le sud et les zones subdésertiques, la brique crue se conserve bien, du moins tant que les archéologues ne s’attaquent pas à elle ! Les techniques de construction elles-mêmes facilitent la conservation : les fondations sont d’ordinaire constituées de radiers assez épais et largement implantés au sol, voire renforcés de caissonnages. Les murs de refend sont également le plus souvent construits sur une armature de lits entrecroisés et renforcés par l’adjonction des tranches successives qui ont suivi les remodelages intervenus au cours de la vie des bâtiments. Ce sont surtout les installations intérieures qui sont soumises à de nombreux et fréquents bouleversements. Une ou plusieurs pièces peuvent tout aussi facilement changer d’affectation que l’ensemble de la structure à l’occasion d’un remaniement provoqué par un événement familial ou économique quelconque
Ces remodelages successifs se répercutent à l’échelle de quartiers entiers, parfois à l’échelle de la ville elle-même. [...]
L’œil apprend à voir
A cela s’ajoutent les remplois modernes du site, aussi fréquents que sporadiques : constitution de nécropoles liées à une implantation voisine postérieure ou

installations temporaires rattachées à l'exploitation d'un point d'eau ou d'une voie de passage. Ces réutilisations peuvent provoquer d'importantes modifications, ne serait-ce qu'en liaison avec le creusement d'un puits ou le percement d'un canal d'irrigation

Autant d'obstacles qui déroutent même celui auquel l'architecture de brique crue est familière. Il est déjà difficile de distinguer les lits de briques originaux du bourrage qui a permis de les remodeler, la naissance d'un escalier, à peine perceptible à l'état de trace le long d'un mur, la porte jadis murée puis incluse dans le renforcement d'un mur, sans parler des sols de terre battue, dont on a le plus grand mal à comprendre selon quels critères et quelle fréquence ils étaient refaits au cours de la vie du bâtiment. Le premier coup d'œil n'en est que plus désespérant, et l'on se prend à regretter l'architecture de pierre !

Et puis l'œil apprend à voir, au fur et à mesure du dégagement. Ce qui était incompréhensible se transforme en une énigme quasiment policière, dont l'esprit distingue peu à peu les éléments. Le raisonnement se nourrit directement de la découverte, jusqu'à devenir une satisfaction en soi. L'intelligence s'alliant alors à la connaissance, le terrain se laisse interpréter (...).

Mémoire psychologique

ci-dessus : "Etudes", 1969 Les Abattoirs, Toulouse
photo Jean-Luc Auriol

Lettre à Chanut, Descartes
Lettre du 6 juin 1647, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, p.1277 sa.

Dans ce texte qui met déjà en évidence ce que la psychanalyse appellera plus tard association, Descartes répond à une question de Chanut (qu'est-ce qui nous incite à aimer une personne plutôt qu'une autre avant que nous en connaissions le mérite ? Qu'une des causes réside dans le corps).
«Les objets qui touchent nos sens meuvent par l'entremise des nerfs quelques parties de notre cerveau, et y font certains plis, qui se défont lorsque l'objet cesse d'agir ; mais la partie où ils ont été faits demeure par après disposée à être pliée derechef en la même façon par un autre objet qui ressemble en quelque chose au précédent, encore qu'il ne lui ressemble pas en tout. Par exemple, lorsque j'étais enfant, j'aimais une fille de mon âge, qui était un peu louche ; au moyen de quoi, l'impression qui se faisait par la vue de mon cerveau, quand je regardais ses yeux égarés, se joignait tellement à celle qui s'y faisait aussi pour émouvoir en moi la passion de l'amour, que longtemps après, en voyant des personnes louches, je me sentais plus enclin à les aimer que d'autres, pour cela seul qu'elles avaient ce défaut; et je ne savais pas néanmoins que ce fût pour cela. Au contraire, depuis que j'y ai fait réflexion, et que j'ai reconnu que c'était un défaut, je n'en ai plus été ému. Ainsi, lorsque nous sommes portés à aimer quelqu'un, sans que nous en sachions la cause, nous pouvons croire que cela vient de ce qu'il y a quelque chose en lui de semblable à ce qui a été dans un autre objet que nous avons aimé auparavant, encore que nous ne sachions pas ce que c'est.»

Existence et mémoire

«L'expérience nous marque de deux manières. En ce sens nous sommes bien tablettes de cire où l'empreinte des choses se marque. Une cicatrice est la marque de l'offense : on peut bien dire qu'elle est le souvenir de l'offense. L'événement a refoulé ou déchiré les tissus. Nature tisse selon les déformations, comme une fleur de broderie. Combien de marques de ce genre-là, petites ou grosses, invisibles ou visibles, qui font que l'on boite, que l'on trébuche, que l'on chancelle, que l'on cligne, que l'on grimace ; ce qui fait que l'on bute aussi dans le souvenir et que les idées grimacent. Ce sont les étrivières de l'expérience. L'homme en est gravé, diminué, usé ; c'est ainsi qu'il vieillit.
Il y a d'autres marques, non de faiblesse, mais de force. Car si je cours souvent, je me fais, comme on dit, des jambes. Le muscle, s'il est exercé selon la force, ne cède pas ; tout au contraire, comme une éponge maniée, il chasse le sang noir, il appelle le sang rouge. Vous le voyez grossir. C'est ainsi que le forgeron se fait forgeron, plus fort que l'effort et mieux pourvu de chair neuve sur le point même

de son travail... Voilà d'autres marques non plus en creux, mais en relief. Autre manière de vieillir, qui est grandir; enrichissement.»

Mémoire et création

ci-dessus : "Peinture", 1952 - Les Abattoirs, Toulouse - photo MNAM

Mémoire et création : *Le temps retrouvé* 1, Marcel Proust
Le temps retrouvé, éd. N.R.F Gallimard, coll. La Pléiade, Tome IV, pp. 879-880.

Chez Marcel Proust, la mémoire involontaire fait bien plus que nous ressusciter un passé. Elle est révélation de l'œuvre à faire, du livre intime que chacun de nous doit déchiffrer pour accéder à la seule réalité authentique. *(note des enseignants)*

«Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un

triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrage était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit ; car qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité.»

V - Bibliographie

1998
DIDI-HUBERMAN Georges, L'étoilement, conversation avec Hantaï, éditions de Minuit, Paris.
1992
BALDASSARI Anne, Simon Hantaï, monographie, exposition Centre Georges Pompidou, Collection Jalons, Collections du Musée national d'art moderne et du Centre de Création Industrielle, 1992.
1980
CLAIR Jean : "Simon Hantaï ", Art en France. Une nouvelle génération. Editions du Chêne, Paris, 1972, pp. 93-96
1980
- BORDAZ Jean-Pierre, L'œuvre de Simon Hantaï, Thèse, Paris I, 1980.

1999

Simon Hantaï, Werke von 1960 bis 1995, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 8 mai-8 août/Textes de Heinz Knobeloch, Alfred Pacquement, Erich Frans et extraits de la correspondance Simon Hantaï - Georges Didi-Hubermann.

1998

Hantaï, Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et autres collections publiques françaises, Musée d'art moderne de Céret.

Donation Hantaï, textes d'Alain Cueff et Marcelin Pleynet, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, édition Paris Musées, mars 1998.

1997

Donation Simon Hantaï, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, novembre 1997.

1992

Simon Hantaï, Galerie Katia Granoff, Paris, 28 oct.-12 déc. 1992, textes de Geneviève BONNEFOI, Pierre LAROCK-GRANOFF, éd. Galerie Katia Granoff, Paris

Simon Hantaï, Galerie Katia Granoff, Paris, 28 oct.-12 déc. 1992, texte d'Anne BALDASSARI, éd. du Centre G. Pompidou, Paris.

1989

Blistène (Bernard) : «Simon Hantaï», in catalogue Donations Daniel Cordier : Le regard d'un amateur, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989

1985

Dépliant de l'exposition itinérante Simon Hantaï, Institut Français d'Ecosse

1984

Hantaï, Falten als Methode, Textes (allemand) de M.MARGHESCU, H.SCHWEBEL, (exposition, Hanovre, Galerie Marika Marghescu, 28 nov.1984-27 janv.1985), Hannovre.

- Simon Hantaï, a selection by Paul Rodgers of nine contemporary painters working in France, James Bishop, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Simon Hantaï, Pierre Nivollet, Judith Reigl, Dominique Thiolat, Claude Viallat, (exposition,Cluses, Centre d'art de Flaine, 9 fév.-22 avril 1984), Cluses, 1984

1983

Identités de la lumières, galerie Arca, Marseille

1982

The subject of painting, a selection by Paul Rodgers of nine contemporary painters working in France, James Bishop, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Simon Hantaï, Pierre Nivollet, Judith Reigl, Dominique Thiolat, Claude Viallat, (expositions, Oxford, Museum of Modern art, 10 oct.-28 nov. 1982; Bristol, Arnolfini, 4 déc. 1982-15 janv; 1983; Bradford, Cartwright Hall, 29 janv.-13 mars 1983), éd. Museum of Modern Art, Oxford

Simon Hantaï, a selection by Paul Rodgers of nine contemporary painters working in France, James Bishop, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Simon Hantaï, Pierre Nivollet, Judith Reigl, Dominique Thiolat, Claude Viallat, (exposition, Osaka, Gallery Kasahara, 8-27 février 1982), Osaka.
Simon Hantaï; préface de Dominique Bozo, Venise, Pavillon français de la Biennale
Métaphysique de Hantaï, texte de Yves Michaux, Venise, Pavillon français de la Biennale
1981
Hantaï 1960-1976, avr.-mai 1981, Musée Sainte Croix, Poitiers, (exposition, Bordeaux, Centre d'arts plastiques contemporains, 15 mai-29 août 1981), Bordeaux.
Bram Van Velde, Judith Reigl, Simon Hantaï, Antoni Tàpies, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Caillière, avril-mai 1981, Musée Sainte Croix, Poitiers, éd. du Musée de Sainte Croix, Poitiers
Catalogue 37 aktuella Konstnärer fran Frankrite, Textes de Robert Louise et Lascaux Gilbert, Lijevalchs Konsthall, Stockholm
Pour une peinture postcézannienne, abbaye de Sénanque.
1980
Hantaï, paintings-watercolors 1971-1975, (exposition, Venise, Biennale, 1982), textes de Dominique Bozo, de Yves Michaud, éd. Association Française d'Action Artistique.
- L'œuvre de Simon Hantaï 1949-1980, paintings-watercolors 1971-1975, texte de J.P. Bordaz, éd. Université de Paris I, Paris
1976
Hantaï, Centre national d'art et de culture G. Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Pacquement (Alfred) : «Hantaï» in Réalités, mai
1975
Hantaï, paintings-watercolors 1971-1975 (exposition, New York, Pierre Matisse Gallery. oct.-nov. 1975), éd. Pierre Matisse Gallery, New York.
1974
Les réserves de la peinture, texte de Daniel Abadie, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie.
Le pliage comme méthode, texte d'Alfred Pacquement, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie.
1973
Hantaï, artistes d'aujourd'hui, collection de Beaulieu, éd. Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu.
1970 Hantaï, Paintings 1960-1970 , Pierre Matisse Gallery, New York, éd. Pierre Matisse Gallery, New York.

Hantaï, Fondation Maeght, Saint-Paul, 21 décembre 1968- 16 mars 1969, Paris.

1971 - Le festival d'art actuel, Rouen : du 21 février au 26 main 1968, (Exposition : Rouen, Institut National Supérieur de Chimie Industrielle), textes de Geneviève Bonnefoi, Rouen

1972 1967

1973 - Simon Hantaï, peintures 1960-1967, peintures récentes, texte de J.F Revel à l'occasion de l'exposition Galerie Fournier, Paris, éd. Galerie Founier, Paris.

1974 1965

- Simon Hantaï, préface du catalogue par André Breton, Galerie l'Etoile Scéllée, reprise dans le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris

1975 1958

1976 - Hantaï, peintures récentes, Galerie Kléber, Paris, du 3 au 30 mars 1958, Texte de S. Hantaï, éd. Galerie Kléber, Paris.

1977 - The exploration of form, texte de Alloway Laurence, Galerie Arthur Tooth and Sons, Londres.

1978 - Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde réactionnaire non réductible, Galerie Kléber, Paris

1979 1956

- Sexe prime, hommage à Jean Brisset et autres peintures de Simon Hantaï, A l'Etoile Scellée, Paris, éd. Galerie Kléber, Paris

1980 - Cinq œuvres nouvelles, texte d'Hubert Damisch, Galerie René Drouin, Paris.

1981 1955

1982 - Alice in Wonderland, texte de Estienne Charles, Galerie Kléber

1983 1953

1984 - Simon Hantaï, A l'Etoile Scellée, Paris, jusqu'au 10 février 1953, texte d'André Breton, Paris.

Périodiques

en caractères gras : ouvrages disponibles à la Médiathèque

2000

H.D. Buchloh (Benjamin) : «Hantaï, Villéglé and the dialectics of paintings dispersial» in October 91, hiver 2000

1999

MC DONOUGH Tom : «Hantaï challenge to paintings» in Art in America, mars.

1998

GHADDAB Karim : "Simon Hantaï, la fente peinte en point de fuite" in Art Press, n°233, mars. - WAR Pierre : "Hantaï refait surface" in Beaux-Arts, n°166, mars.

PACQUEMENT Alfred et WAT Pierre : in Hors série Beaux Arts Magazine, février.

- Connaissance des arts, n°548, mars, p. 11.

NURIDSANY Michel : “Hantaï peintre acculé à l’ineffable” in Le Figaro, 24 mars.
- REGNIER Philippe : “Hantaï sort de sa réserve” in Le Journal des Arts, n°55, Février
BREERETTE Geneviève : “La peinture neuve de Simon Hantaï, artiste intransigeant” in Le Monde, 15-16 mars.
BREERETTE Geneviève et DAGEN Philippe : “Les confidences d’un peintre en retrait du monde” in Le Monde, 15-16 mars.
- GAUVILLE Hervé et LEBOVICI Elisabeth : “Hantaï est de sortie” in Libération, 12 mars.
CHASSEY Eric de : “Hantaï, visite d’atelier” in L’œil, avril 1998
1995
MILLET Catherine : “Hantaï, tableaux récents” in Art Press, hors série, n°16.
1988
Cimaise, n°255, été.
1986
SEMIN Didier : “Hantaï regardé dans le blanc de la peinture” in Artstudio, n°1.
1984
-VEZIN Jean-Luc : “Simon Hantaï “ in Beaux-Arts, n°12, avril.
Libération, 25 mai.
1982
FABBRI BUTERA Virginia : “Simon Hantaï...” et STAPP Duane : “Simon Hantaï “ in Arts Magazines, vol. 56, n°8.
Artnews, vol. 81, n°2
MILLET Catherine : “Le choix de Simon Hantaï “ in Art Press, n°48, mai, p. 19 21.
FOURCADE Dominique et MICHAUD Yves : “Les tabulas lilas de Simon Hantaï “ in Critique XXXVI, n°425, octobre
FRANCBLIN Catherine : “Simon Hantaï : l’esprit d’innocence” in Le Quotidien de Paris, 2 juillet.
1981
POINSOT Jean-Marc : “Simon Hantaï : œuvres nouvelles 1981” in Axe Sud, été.
FOURCADE Dominique : “De la respiration en peinture selon Hantaï “ in Critique XXXVI, n°408, mai.
- HAHN Otto : “Hantaï, années d’apprentissage” in L’Express, 22 mai
- Girard (Xavier) : «Simon Hantaï» in Flash Art, n°101.
- Le Matin, 1er juin.
- Breerette (Geneviève) : «Hantaï, artisan de la lumière» in Le Monde, 23 mai.
- Palette (Jim) : «L’azur, l’azur, l’azur, l’azur !» in Libération, 25 mai.
- Huser (France) : «Hantaï / Pli selon pli» in Le Nouvel Observateur, n°870, 11 juillet.
- Prete (Nadia) : «Simon Hantaï» in Driadi, juillet
1980

- Palette (Jim) : «Il plie mais ne rompt pas» in Actuel, juin.
- Artforum, vol. XVIII, n°7.
- Art International, vol.XXIV, n°3-4.
- Art Press, n°8, décembre-janvier 1974
Schneider (Pierre) : «Trois immigrés de la peinture françaises» in L'Express, 25 octobre.
- Schneider (Pierre) : «Simon Hantaï, Peinture pour le hasard et la nécessité» in La Croix, 6 décembre.
1979
- Millet (Catherine) : «Célébration en bleu» in Art Press International, n°29, juin.
- Artforum, vol. XVII, n°8.
1977
- MAVROMMATIS Emmanuel : "Notes sur la contradiction et la matérialité dans la peinture de Simon Hantaï " in Opus International, n°61-62, janvier-février
1976
- Art International, vol.XIX/10, septembre
- Art Press international, n°1, été
- LECOMBRE Sylvain : "Une exploration de la matière" in Artitudes info, n°10, septembre.
ROQUE Georges : "Simon Hantaï, vers un espace païen" in Clé pour les arts, n°7-8.
MICHEL Jacques : "Les gestes différés de Simon Hantaï " in Le Monde, 10 juin.
- PRADEL Jean-Louis : "Hantaï et le retour aux sources" in La Quinzaine Littéraire, 1-15 juillet
- LEVEQUE Jean-Jacques : "Hantaï : le bleu du ciel" in Le Quotidien de Paris, 31 mai.
- Les Nouvelles Littéraires, 3 juin
- MAZARS Pierre : "Hantaï : les fruits du hasard" in Le Figaro, 5-6 juin.
- Réalités, mai
1975
- FERMIGIER André : "La dignité de Hantaï " in Le Monde, 6 juillet.
1974
- DELAROYERE Thierry : "Hantaï ou la loi du silence" in Combat, 18 mars.
- BREERETTE Geneviève : "Les nouveaux blancs de Hantaï " in Le Monde, 22 mars
- PRADEL Jean-Louis : "Un nouvel espace pictural : Hantaï " in Opus International, n°51, juin, p. 51-52
1973
- BERET Chantal : "Simon Hantaï, objectivité et imprévisibilité" in Art Press, n°8, 1973
1972
SCHNEIDER Pierre : "Hantaï " in L'Express, n°1085, 24-30 avril.

- Opus International, n°36, juin.
1971
- Art International, vol.XV/7.
1970
- HOBHOUSE Janet : “Hantaï “ in Arts Magazines, déc. – jan
1969
- BONNEFOI Geneviève : “L’ordre intérieur de Simon Hantaï “ in Galerie des arts, n°66, 1er mars.
- BONNEFOI Geneviève et CHEVALLIER François : “L’espace déplié de Hantaï “ in Chroniques de l’Art Vivant, n°1 bis, mars-avril
- MILLET Catherine : “Le pliage comme méthode” in Les Lettres Françaises, 23 juillet
1968
- Art International, vol. XII/10
- MILLET Catherine : “Simon Hantaï “ in Les lettres Françaises, 19 juin
1967
- LAURIS François : “Hantaï, premier lauréat de la Fondation Maeght” in Arts, n°87
- CABANNE Pierre : “Hantaï, un acte d’homme” in Combat, 25 juin.
1965
- MANSOUR Joyce : “Hantaï : un disciple a plusieurs maîtres” in Les Nouvelles Littéraires, 3 juin.
- MANSOUR Joyce : “On froisse” in Le Nouvel Observateur, 8 avril.
- Le Figaro, 5-6 juin.
1961
- Arts, juin
1959
BONNEFOI Geneviève : “L’œuvre hors du commun de Simon Hantaï “ in Les Lettres Nouvelles, n°6, 8 avril.
- BONNEFOI Geneviève : “Simon Hantaï “ in France observateur, 9 avril.
- Panderma, n°1
1957
- GORELLI Maurice : “Hantaï “ in Panderma, n°1 (Bâle)
1956
- SOLIER René de : “Hantaï “ in Nouvelles Revues Française, juillet
1955
- Médium, n°4, nouvelle série.
- HANTAI Simon et SCHUSTER J. : “Une démolition au platane” in Médium communication Surréaliste, n°4, p. 60
1953
- PERET Benjamin : “Simon Hantaï “ in Médium, n°1 et 5.
SCHUSTER Jean : “Jean-Pierre Brisset celui qui SEXE-PRIME” in Medium, n°5.

Autres

• Éléments iconographiques

- Simon Hantaï : DIAPOS, conversation avec Hantaï, (exposition, Paris, Galerie Katia Granoff, 28 oct.-12 déc. 1992), ed. du Centre G. Pompidou, Paris, 1992

• Enregistrements sonores

- CHARBONNIER Georges : "Le monologue du peintre : Simon Hantaï ", émission radiophonique, 1957.

• Filmographie

- MEURICE J.M. : "Simon Hantaï ou les silences rétiniens", 1976.

VI - Biographie : de 1922 à nos jours

ci-contre : "Peinture", 1950 - Les Abattoirs,Toulouse - photo MNAM

1922

Naissance de Simon Hantaï à Bia en Hongrie

1942-1948

Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest. Après un séjour en Italie, il s'installe définitivement en France en 1949.

1950-1953

Expérimente de nombreuses techniques comme le collage, le frottage et, déjà, le pliage. Il réalise avec André Breton sa première exposition à la Galerie de l'Etoile Scellée à Paris ; ses recherches d'alors se rapprochent du Surréalisme.

1954-1955

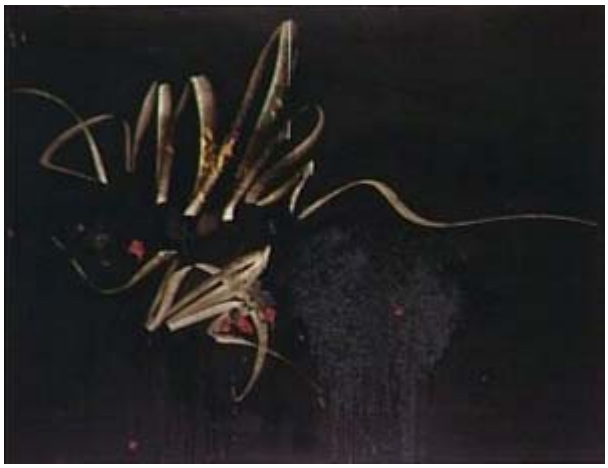
Hantaï fait la connaissance de Jean Fournier, directeur de la Galerie Kléber à Paris. Il s'intéresse à l'abstraction et tend vers une expression lyrique. L'exposition "Alice in Wonderland", Galerie Kléber, marque la rupture avec le Surréalisme.

1956
Exposition à la Galerie Kléber “Sexe-Prime, Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantaï ”.
1957
Manifestation, Galerie Kléber, avec Georges Mathieu, autour de Siger de Brabant.
1958-1959
Expositions de grandes toiles : “Souvenirs de l’avenir” et “Peintures 1949-1959” à la Galerie Kléber.
1960
“Le pliage comme méthode”, Galerie Jean Fournier, Paris
1962
Exposition, Galerie Kléber, des “Mariales”.
1963-1964
“Catamurons” et “Panses”.
1965
Expositions “138 peintures de petit format” et “12 peintures récentes de grand format” chez Jean Fournier.
1966
Installation à Meun.
1967-1968
“Les Meuns”.
1968-1969
Du 21 décembre au 16 mars, exposition personnelle à la Fondation Maeght à Vence.
1969
“Les Etudes”. Exposition “Etudes” dédiée à Pierre Reverdy, chez Jean Fournier.
1970
Exposition à l’abbaye de Beaulieu en Rouergue, aux Halles de Paris, à la Galerie Pierre Matisse de New York, au Musée d’Art moderne de la Ville de Paris.
1971
“Aquarelles”.
1972-1973
“Les Blancs”. En 1972, premières “Tabulas”.

1974-1976
“Tabulas”
1976
Au printemps, réalisation du film “Silences rétiniens”, avec Jean-Michel Meurice. A la suite de cela, Hantaï arrête de peindre pendant trois ans et demi. Durant l’été, exposition personnelle pour le Musée national d’art moderne dans les locaux du Musée d’Art moderne de la Ville de Paris.
1979

A la fin de l'année, installation à Paris.
1980-1981
Au printemps, peintures blanc sur blanc, les "Tabulas lilas". Pavillon français, biennale de Venise, "Peintures 1960-1980". Juin-juillet, exposition "Tabulas lilas" chez Jean Fournier. Après cela, Simon Hantaï quitte la scène sans prononcer un mot.
1998
Une exposition de son travail durant ces quinze dernières années est présentée au printemps à l'Espace Renn, à Paris. Exposition des œuvres données au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Une exposition "rétrospective" au Musée d'Art moderne de Céret avec la collection du Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne et autres Collections publiques françaises.
Avec l'aimable contribution du Musée d'art moderne de Céret.

VII - Expositions (sélection) : personnelles, collectives, dans nos collections



ci-contre : "Peinture", 1957 - Les Abattoirs, Toulouse - photo MNAM

Expositions personnelles
2000
Simon Hantaï, Werke von 1960 bis 1995, Westfälisches Landesmuseum für Kunst ung Kulturgeschichte, Münster, 8 mai-8 août.
1998
Hantaï, collections du centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et autres collections publiques françaises, Musée d'art moderne de Céret.
1997 -Donation Simon Hantaï, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

- Tabulas 1974-1981, Pavillon Français, Biennale de Venise.
- Peintures 1960-1980, Kasahara Gallery, Osaka.
- Tabulas 1980-1981, André Emmerich Gallery, New-York.
- Tabulas lilas, Galerie Jean Fournier, Paris.

1981

- Peintures 1980-1981, Abbaye de Sénanque, Sénanque.
- Peintures 1960-1976.
- Tabulas 1980-1981, Capc, Entrepôt Lainé, Bordeaux.

1980

- Tabulas, Suite récente. Galerie Jean Fournier, Paris

1979

- Peintures, Galerie Ziegler, Zurich.

1978

- Tabulas, Louisiana Museum, Humlebaek (Danemark

1977

- Peintures et ensembles variables 1976-1977, Galerie Jean Fournier, Paris

1976

- Aquarelles, Galerie Mailliard, Saint-Paul de Vence.
- Hantaï, Rétrospective, Musée national d'art moderne/Centre George Pompidou, Paris, 26 mai-13 septembre.

1975

- Hantaï 1974, Galerie Jean Fournier, Paris, juin.
- Aquarelles, Galerie Vega, Liège, septembre.
- Paintings and Watercolors, Pierre Matisse Gallery, New York, octobre.
- Aquarelles, Galerie du Fleuve, Bordeaux.

1974

- Blancs I, principalement cinq toiles de l'été 1973, Galerie Jean Fournier, Paris, février.
- Blancs II, travaux postérieurs à ces toiles, Galerie Jean Fournier, Paris, mars.

1973

- Hantaï, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, décembre.

1972

- Aquarelles, Galerie Jean Fournier, Paris, avril

1971

- Le pliage comme méthode : regards sur 10 années, Galerie Jean Fournier, Paris, juin.

1970

- Etude pour un mur, A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, avril
- Hantaï : Paintings 1960-1970, Pierre Matisse Gallery, New York, octobre.

1969

- Pour Pierre Reverdy : Etudes, Galerie Jean Fournier, Paris, juin.

1968
- Peintures récentes, Galerie Jean Fournier, Paris, mai
69 Peintures 1958-1968, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, décembre-janvier.
1967
Peintures 1960-1967, Galerie Jean Fournier, Paris, juin.
1965
- 138 peintures de petit format : jalons des années 1962-1965, Galerie Jean Fournier, Paris, juin.
- 12 peintures récentes de grand format, Galerie Jean Fournier, Paris, octobre
1962
- Peintures mariales. Galerie Kléber / Jean Fournier, Paris, mars.
1961
- Peintures sur papier antérieures à 1955 et petits formats. Galerie Kléber / Jean Fournier, Paris, mars
1959
- Peintures 1949-1959. Galerie Kléber / Jean Fournier, Paris, mars.
1958
- Peintures récentes, Souvenir de l'avenir. Galerie Kléber / Jean Fournier, Paris, mars.
1956
Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset. Galerie Kléber / Jean Fournier, Paris, mai.
1953
Simon Hantaï : Peintures, Galerie l'Etoile Scellée, Paris, janvier.

Expositions collectives
1999
"La peinture après l'abstraction, 1955-1975". Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 mai-19 septembre 1999.
1982
Choix pour aujourd'hui : regard sur quatre ans d'acquisitions d'art contemporain. Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris.
Twelve contemporary french artists. Albright-Knox Art Gallery, New York.
Paris 1960-1980 - Panorama de l'art français. Museum moderner Kunst, Vienne.

1981
37 Aktuella Konstnärer fran Frankrite, Liljevalchs Konsthall, Stockholm.
- Paris/Paris 1937-1957, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Bram Van Velde, Simon Hantaï, Judith Reigl..., Musée Sainte-Croix, Poitiers.
1980

Les Nouveaux Fauves/Die Neuen Wilden, Neue Galerie, Aix-la-Chapelle.

Neue Tendenzen der Malerei in Frankreich, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.
L'Amérique aux indépendants, Grand Palais, Paris.
1979
- Tendances de l'art en France 1968-1978-79 : I. Les partis-pris de Marcelin Pleynet, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
- - Henri Matisse en de Hedendaagse Franse Kunst, Museum van hedendaagse Kunst, Gand.

1978
- Hantaï, Viallat. Galerie Véga, Liège.
- L'art moderne dans les musées de province, Grand Palais, Paris.

1977
- 3 collections... 3 villes : l'avant-garde 1960-1976, Musée Cantini, Marseille.

Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, MNAM/Centre Georges Pompidou, Paris.
- Tissus et création : 1 Les Peintres, Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon.

1975
- Contemporains II, Musée national d'art moderne, Paris.

1974
Four painters, Pierre Matisse Gallery, New-York.
1972
- Douze ans d'art contemporain en France. Galerie du Grand Palais, Paris.

1970
- Un art subjectif.... Abbaye de Beaulieu en Rouergue.
- Bilan et problèmes du 1%. Halles de Paris.

1969
- Accrochage. Centre national d'art contemporain, Paris.

1968
- Espaces lyriques, exposition organisée par Geneviève Bonnefoi, I. N. S. I. R. , Université de Rouen.

L'art vivant, 1955-1968, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- Peintres européens d'aujourd'hui. Musée des Arts décoratifs, Paris

1967
- Dix ans d'art vivant, 1955-1965, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

1966
Le musée dans l'usine - collection Peter Stuyvesant, Musée des Arts décoratifs, Paris.
1964
L'écriture du peintre, exposition organisée par Geneviève Bonnefoi, Galerie Jean Fournier, Paris.

1960
Antagonismes, Musée des Arts décoratifs, Paris
1958
The exploration of form, Galerie Arthur Tooth and Sons, Londres
1957
Les cérémonies commémoratives de la condamnation de Siger de Braban, Galerie Kléber, Paris. 1956
Cinq œuvres nouvelles, Galerie René Drouin, Paris.
1955
- Alice in Wonderland, exposition organisée par Charles Estienne, Galerie Kléber, Paris.

Dans nos collections

- *Peinture,* 1950 - Huile sur toile, 87 x 83 cm (Inv. : AM 1989-406)
- * *Peinture,* 1952 - Huile sur toile, 106 x 122 cm (Inv. : AM 1989-407)
- *Pliage,* 1952 - Technique mixte sur isorel, 34 x 70 cm (Inv. : D.1998.2.3)
- * *Sans titre*, 1953 - Huile, collage : ficelle, photos découpées peintes sur papier marouflé sur toile, 60 x 47 cm (Inv. : AM 1989-408)
- *Peinture*, 1955 - Huile sur toile, 104 x 146 cm (Inv. : D.1998.2.4)
- * *Peinture*, 1957 - Huile sur toile, 138 x 177,7 cm (Inv. : AM 1989-409)
- *Peinture*, 1957 - Huile sur toile, 146,5 x 104 cm (Inv. : D.1998.2.5)
- *A Gérald Manley Hopkins*, 1958 - Huile sur toile, 229 x 215 cm (Inv. : D.1998.2.6
- *Peinture*, 1959 - Huile sur toile, 176 x 283 cm (Inv. : D.1998.2.7)
- *Mariale I*, 1960 - Huile sur toile, 211 x 227 cm (Inv. : D.1998.2.8)
- *M.B.4*, 1961 - Huile sur toile, 260 x 200 cm (Inv. : D.1998.2.9)
- *M.C.4*, 1962 - Huile sur toile, 234,5 x 210 cm (Inv. : D.1998.2.10)
- *M.M.25*, 1965 - Huile sur toile, 237 x 206 cm (Inv. : D.1998.2.11)
- *Etudes*, 1969 - Huile sur toile, 273 x 235 cm (Inv. : D.1998.2.12)
- *Blancs*, 1973 - Acrylique sur toile, 258 x 236 cm (Inv. : D.1998.2.13)

Les œuvres précédées d'un astérisque proviennent de la donation de Daniel Cordier à l'Etat en 1989, déposée par le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris, aux Abattoirs de Toulouse en 1999.
Les autres œuvres sont toutes issues d'une collection particulière, déposée aux Abattoirs en 1998.

Ce document est le fruit d'un partenariat entre les Abattoirs et l'Académie de Toulouse qui s'associent pour remercier :
Simon Hantaï
Daniel Cordier
Alfred Pacquement
Les Editions Gallimard

Ont participé à l'élaboration de ce dossier :
Christelle Baux
Anne-Marie Cazanave
Laurence Darrigrand
Virginie Desrois
Catherine Gaich
Jean-Marc Gatté
William Gourdin
Lydia Maurel
Roland Montmasson
Bernadette Moralès

Nous remercions tout particulièrement Simon Hantaï pour l'intérêt et l'attention bienveillante qu'il a bien voulu porter à ce travail, qui a été réalisé sous la tutelle d'Alain Mousseigne, directeur des Abattoirs, et de Denis Viart, IA-IPR, responsable de l'Action culturelle académique.

Les Abattoirs / Académie de Toulouse 2000

Coordination pédagogique : Hervé Sénant.